

УДК 791.43.03
ББК 374.3(2)6-7

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.08

Т. А. Круглова
Екатеринбург, Россия**ВПЕРЕД ИЛИ НАЗАД К МЕЧТЕ:
О КИНОФИЛЬМЕ А. ФЕДОРЧЕНКО «ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ»**

Аннотация. Жанр документальной мистификации (mockumentary) исследуется в статье на примере одной из первых версий жанра в российской истории кино: кинофильме А. Федорченко «Первые на луне» 2005 года. Специфика данной версии рассмотрена сквозь призму разных типов отношения к советскому проекту в начале 2000-х годов. В центре анализа границ и оснований мистификации находится проблема доверия: к самому проекту, к мотивам действий тех, кто его осуществлял, к способам трансляции и репрезентации проектов. Целью данной статьи является поиск ответов на вопрос о том, как связана история советского проекта со способами его репрезентации: документами, кинохроникой, свидетельствами, художественными форматами, пропагандой. Применяется метод сопоставления способов осуществления советской индустриализации (мобилизация), специфики социалистического производства (растратный тип экономики) и способов представления результатов осуществления проектов (фальсификация статистики, показ достижений, снятие противоположности между фактом и художественным образом). Показана роль органов безопасности и режима секретности в решении проблемы доверия информации о прошлом. Ставится вопрос о месте жанра документальной мистификации внутри постмодернистской парадигмы и делается вывод о том, что эстетическая позиция режиссера А. Федорченко фиксирует выход за пределы концептуализма и отказ от иронической формы дистанции по отношению к советскому прошлому.

Ключевые слова: документальная мистификация; российское киноискусство; кинофильмы; российские кинорежиссеры; советская индустриализация; социалистический реализм.

Т. А. Kruglova
Ekaterinburg, Russia**TOWARDS THE DREAM (OR BACKWARDS):
ON ALEXEY FEDORCHENKO'S FILM «FIRST ON THE MOON»**

Abstract. The genre of documentary mystification (mockumentary) is investigated in the article with use of one of its first versions in the Russian film history — Alexey Fedorchenko's film "First on the Moon" (2005). The film is considered through the lens of the typology of the attitudes towards the Soviet civilizational project that existed in 2000s. The analysis is centered around the problem of trust, first, towards the Soviet project, second, towards the motives of its proponents, third, towards the ways in which this project was represented and popularized. The article aims to link the history of the Soviet project with the ways it was represented in the documents, documentary film, the testimonies, artistic representations and propaganda. The method of comparison is applied to the strategies of Soviet industrialization (mobilization), the socialist manufacturing (embezzlement-oriented type of economy) and the socialist reporting (statistics falsification, achievements demonstration, erasure of the opposition between a fact and an artistic image). The role of the secret services and the secrecy-based regime in the problem of trust towards the information about the past is considered. The question about the place of the genre of documentary mystification in the postmodern paradigm is raised and the conclusion is drawn that the aesthetic position of the film director is marked by an abandonment of conceptualism and refusal to maintain the ironic distance towards the Soviet past.

Keywords: pseudo-documentary; Russian cinematography; Russian film directors; Soviet industrialization; socialist realism.

Введение в проблему

Кинофильм «Первые на луне» ставит перед зрителем и исследователем множество вопросов. Первый блок вопросов связан с проблемой советского порыва в будущее, судьбой социалистической идеи, мечтой о новом человеке. Как относиться к советскому проекту, поставившему себе задачу невыполнимой прежде дерзости, небывалую по замыслу и невыполнимую в пределах человеческих сил? С чем в данном случае мы имеем дело: утопическим порывом к невозможному, обреченному на провал, или с великим подвигом, цена которого не так важна, как значима память о героических усилиях и жертвах во имя высшей цели? В чем смысл истории полета на Луну в контексте советской индустриализации и истории террора 1930-х годов?

Второй блок вопросов связан с жанровой спецификой фильма, чаще всего определяемой как мокьюментари (mockumentary) — документальная мистификация. Что является предметом мистификации в фильме А. Федорченко: сам факт полета, наличие космических программ и практик их реализации в 1930-е годы в СССР, наконец, возможность

существования таких героев, как, например, Иван Харламов? Какими художественными задачами авторов вызвано обращение к жанру, ставящему под сомнение понятие исторической правды, коллективной памяти, основанной на реальных событиях, жанру, подрывающему доверие к документу? И, наконец, кто является той инстанцией, которая вносит сомнение в подлинность повествования и подрывает доверие к изложенным фактам: автор фильма, секретные службы, язык кинематографа?

Целью данной статьи является попытка обнаружения места пересечения этих двух блоков вопросов, поиск ответов на вопрос о том, как связана история советского проекта с жанром документальной мистификации.

1. Полет на Луну как метафора проекта осуществления невозможного

Поиск ответов на первый блок вопросов начнем с интерпретации финала фильма. Название статьи продиктовано песней, исполняемой на титрах кинофильма Алексея Федорченко «Первые на Луне». Место песни (композитор Сергей Седельников) в

структуре произведения очень важно, как эпилога и финального аккорда, это позволяет разглядеть в песенном тексте один из возможных ключей к разгадке смысла фильма. Рефрен песни — «вперед, мечта», и то, как мечта трактована и в песне, и в фильме, — повод для внимательного анализа.

Песня написана на стихи («В ответ») Валерия Брюсова [Брюсов 1979], поэта Серебряного века, когда весь культурный ландшафт был заполнен предчувствиями и ожиданиями чего-то невероятного и мощного, то ли катастрофы, то ли всемирного обновления. Мечта здесь предстает в новом качестве, значения этого традиционного культурного концепта освобождены Брюсовым от предыдущих коннотаций: легкости, полета, свободы, счастья. Это раньше мечтать — значило «думать до сладкой тьмы» [Брюсов 1979], «петь на воле» [Брюсов 1979], «весенним свежим утром» [Брюсов 1979]. Теперь мечта — это «верный вол», совершающий работу под действием «тяжелого кнута» [Брюсов 1979]. Лирический герой не разрешает себе расслабиться («нельзя нам мига отдохнуть» [Брюсов 1979]), он императивно принужден к работе мечты («неволей, если не охотой» [Брюсов 1979], «трудись, пока не лег туман» [Брюсов 1979]), не может самовольно остановиться, так как «нам кем-то высшим подвиг дан, и спросит властно он отчета» [Брюсов 1979].

Ключевое значение концепта «мечта» — «невозможное», этим она отличается, например, от плана, проекта или другой целерациональной деятельности. «Невозможное» в фильме — сложно устроенный концепт, включающий в себя несколько слоев значений. Первый слой: невозможное, значит неправдоподобное, то, чего с высокой степенью достоверности не было и быть не могло. То, что нам известно о научном, технологическом и производственном уровне СССР в конце 1930-х годов, не позволяет принять космический полет как свершившийся факт. Но это событие невозможно с рациональной точки зрения, а с позиции тотальной мобилизации, сверхнапряжения всех ресурсов, подключения пропагандистских машин, наконец, применения насилия — вполне вероятно. Тот, кто знает историю советских проектов в разных областях: освоения целины, покорения Севера, строительства промышленных гигантов, не должен удивляться тому обстоятельству, что при низком техническом уровне первых пятилеток ракета действительно могла полететь уже в 1938 году, ведь в истории индустриализации страны происходили события, с трудом объяснимые с рациональной точки зрения.

Если в первом случае речь шла о сталинской военно-бюрократической мегамашине и ее масштабных проектах, то второй слой значений концепта «невозможное» связан с образом «настоящего советского человека». «Настоящий человек» — квинтэссенция семантического ядра советской культуры, так как репрезентирует неразрывную связь между мифом и фактом, как это сделано в «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, с реальным летчиком Алексеем Маресьевым. В фильме настоящий советский человек — Иван Харламов. Он обладает героической внешностью (летчика, рабочего,

солдата), приближенной к эстетике плаката. Его облик настолько безупречен и очищен от всего лишнего, что делает его фигурой почти мифологической, советской версией сверхчеловека. Мифологический контекст усилен и тем, что в 1946 году след Ивана Харламова обнаруживается в цирке, где он исполняет роль одного из самых популярных и сакральных героев русской истории — святого князя-воина Александра Невского.

Все, что с Харламовым происходит после падения ракеты, поражает воображение своей фантастичностью: практически в одиночку, без поддержки он совершает невероятное по длительности и опасности путешествие из Чили до Волги, переплывает океан, проходит пешком весь Китай, воюет в Монголии, работает в Ульяновском цирке. Вот один из отзывов на тему «что могли наши люди»: «Фильм — своего рода иносказательный памятник советскому ВПК, невидимому подвигу десятков тысяч людей. Советский космонавт, якобы побывавший на Луне в 30-х — это символ, метафора всего того, что было сделано в СССР впервые в мире, но о чем по понятным причинам не попало в газеты, или же попало, но оказалось настолько преждевременным, что было забыто. Иван Харламов — это и Алексеев с его "Каспийским монстром", это и Лавочкин с его "Бурей", это и Куприянович, который ходил по Москве с мобильным телефоном в 1957 году, это и Китов, предложивший в 1958 году покрыть Союз сетью Интернет, это масса людей, из которых мы знаем лишь немногих. Именно поэтому мы так готовы поверить и в довоенный космический рейс. Фильм — памятник времени, когда люди стали титанами, бросившими вызов небу» [<http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5044/forum/>].

Индустриальный контекст «невозможного события». Вся первая часть фильма, включающая в себя подготовку полета на Луну, показывает трудную работу осуществления мечты. Полет на Луну предстает как совокупный труд ученых, военных, инженеров, простых рабочих. Четверо отобранных комиссией космолетчиков заняты постоянными тренировками, они практически лишены досуга и личной жизни. Все участники процесса не только не тяготеют тяжестью поставленной задачи, наоборот, готовы работать на пределе сил. В последних сценах, предшествующих запуску ракеты, возникает образ огромной мегамашины [Мэмфорд 2001], состоящей из работающих станков, движущихся паровозов, механизмов, а главное — из человеческих тел, которые являются самыми надежными деталями социальной мегамашины. Квинтэссенцией образа сращения человека и машины стала сцена с кузнецом Пименовым, который показан подобием титанов, древних богов, вступающих в схватку друг с другом. Здесь человек — герой советской индустриализации, ударник, не человек-винтик древнегипетских строек, а победитель в поединке с машиной: механизм может устать или сломаться, а новый человек — нет.

Описание процесса подготовки полета, как оно было сделано выше, казалось бы, позволяет трактовать авторскую позицию режиссера в русле хорошо

известной и весьма влиятельной традиции советского производственного фильма. Действительно, образы стахановцев, напряженный труд на благо советской Родины, энтузиазм («страха не было, внутри все кипело», — вспоминает один из космолетчиков, Ханиф), подчинение жизни рекордам — все это мощно и выразительно было многократно показано, например, в фильме М. Швейцера «Время, вперед!» по роману В. Катаева о строительстве Магнитогорского комбината в период первых пятилеток. Но Федорченко, умело используя знакомые образы, расставляет собственные акценты. В этой части киноповествования *перемежаются фрагменты, снятые в пропагандистских целях, для киноальманахов, рассчитанных на массовое потребление, и фрагменты, функционирующие в качестве документа для служебного пользования*. В итоге производственные сцены лишаются того привлекательного флера, который неизменно сопровождает художественные версии индустриализации, с их эстетизацией труда, поэтизацией техники и скорости, героической формой подачи человеческих действий. Привычных нам визуальных мотивов энтузиастического подвига мы в фильме Федорченко не обнаруживаем, как будто режиссер пренебрег огромными возможностями киносъемки и запасом наработанных предшественниками метафор: ракурсами, показывающими масштаб и необъятность сделанного, динамикой кадра и многими другими приемами, передающими пафос, ритм и темп преобразования мира. И хотя голос комментатора сообщает нам цифры, свидетельствующие о грандиозности проекта, — 1,5 миллиона человек участвуют в организации космического полета — авторы удерживаются от соблазна дать нам панораму события, вызвать чувство величия и сильной патетической эмоции. Неудивительно, что та часть зрителей, которая искушена техническими возможностями современного кинематографа, осталась недовольна, предъявив авторам претензии в том, что они использовали такие «скромные» и неэффективные с эстетической точки зрения средства.

Эти недоумения преодолеваются, если мы найдем позицию, и, соответственно, точку зрения, с которой была снята часть сюжета о подготовке полета и запуска ракеты. Для начала определим, от какой позиции отказывается режиссер, изображая один из возможных проектов эпохи великих строек и индустриальных гигантов. Советское искусство периода расцвета социалистического реализма фокусировалось вокруг темы нового человека, который должен возникнуть в результате полностью пересмысленной роли труда в жизни человека. Для этого была разработана новая концепция труда. Социалистический труд самим устройством производственной системы социализма — доминирование экстенсивной и растратной экономики — был выведен за пределы материальной заинтересованности и результативности: его *целью было воспроизводство советского образа жизни*. Реализация этой цели имела последствия и для самой трудовой деятельности, и для всей сферы культуры. *Труд становился процессом бесперебойной растраты человеческих и природных ресурсов, дискурсом «бесконечного»,*

своеобразной заменой трансцендентного, способом его присвоения и утилизации [Круглова 2005]. Иначе говоря, широко употребляемая в общественной риторике идеологема «освоение» (земель, материалов, природных ископаемых) на деле означала их простое расходование, распыление, приведение в негодность. В советской стране индустриальный проект во многом так и остался проектом, что выразилось в огромном количестве так называемого «недостроя», «нулевого цикла», объектов, так и не окупивших затраты на свое сооружение, сданных с недоделками, просто некачественных, не соответствующих техническим стандартам, часто непригодных к эксплуатации. В фильме «Первые на Луне» на фоне заросшего космодрома, бункеров, залитых бетоном, звучит фраза «как будто и не было ничего». И дальше: «Теперь кажется, что и времени того не было...». А о главном герое — Иване Харламове — сказано: «Как будто человек не жил, никто не слышал о нем», и по сюжету след Харламова теряется, он буквально полностью исчезает в пространстве и истории. Машины, ракеты, люди, киноплёнки, документы — все исчезло и растворилось, ушло в небытие, подверглось энтропии.

Мотив жизни по законам растратной экономики вытекает из характера советской модернизации, которая, по мнению многих исследователей, несла в себе архаизирующие черты. Оттуда же, из архаики, всплывают и актуализируются в жизни и искусстве мотивы трактовки *труда как жертвы*, и это непосредственно вплетается в героикку трудового подвига: «Рационализм, который был востребован в эпоху первых пятилеток, оказался абсолютно непригодным для поэтизации труда в высоком сталинизме, который „поглощал“ технический дискурс, превращал „социалистический труд“ в магию, в своего рода „триумф воли“ » [Добренко 2007: 227]. Но, с другой стороны, в этих невыносимых условиях участники стройки обретают высший смысл жизни, раскрывают свои лучшие качества, а главный герой ощущает себя на пике самореализации. Подобные события и составляют содержание основной фабулы соцреализма (кинофильмы «Семеро смелых», «Карьера Димы Горина», «Комсомольск», «Высота», «Как закалялась сталь» и т. п.).

Как мы видим, эта концепция и идеология труда требует яркой и насыщенной эстетизации, рождающей у адресата чувство глубокой причастности к чему-то сакральному, прекрасному и возвышенному. Федорченко выбирает другой путь: он, с одной стороны, дает нам стилизацию старых художественных фильмов 1930-х годов с их идеологическим посланием, обрамленным эстетикой светлого, наивного, энтузиастического и чистого отношения к миру социалистического строительства. С другой стороны, он монтирует эти кадры и сцены с другими, снятыми совсем в другой эстетике — документов секретных служб, кадров любительской кинокамеры, скрытой съемки: то есть таких медиа объектов, которые не предназначены для публичного показа и лишены эстетической функции. *Возникает двойная оптика: мы видим одновременно и парадную сторону, и внутреннюю «кухню» системы. И*

эти взгляды дают нам информацию, подвергающую сомнению все, что мы видим. Это парадоксальный ход: оба взгляда — убедительны, каждый по-своему, но в столкновении они создают проблему, некую трудность восприятия и конкретного события, да и всей советской эпохи. Решение этой проблемы и есть главная задача, которую должен решить для себя зритель.

Контекст секретности, террора и государственной безопасности. *Органы безопасности — главный двигатель сюжета от начала и до финала, организатор художественной интриги фильма.* Идея космического полета, как известно, мотивирована в СССР, когда бы это ни происходило, интересами военно-промышленного комплекса и поэтому находится под курированием госбезопасности. С подготовкой к войне связана атмосфера абсолютной секретности и повышенной бдительности, дело происходит в 1937–1938 годах. Благодаря работе групп слежения сохранились свидетельства о том, что все эти люди были. Но в то же время роль спецслужб амбивалентна по отношению к исторической памяти. Они сохраняют истину, но они же и уничтожают ее: в истории остаются свидетельства уничтожения участников проекта, они, включая конструктора Федора Супруна, исчезают бесследно. Нам подробно показывают, как жгут пленки, буквально замывая следы. Логика такой амбивалентности понятна: победоносные успешные события получают гласную поддержку и включаются в символический капитал социалистического строительства, а неудачи, ошибки и провалы вычеркиваются из истории вместе с людьми, к ним причастными. Большой террор объясняется исследователями как симптом провалов гигантских планов индустриализации и коллективизации [Гудков 2004]. Компании против «вредителей», «диверсантов», поиски внутренних врагов должны были прикрыть неудачи политиков, управленцев, пропагандистов, экономические просчеты, развернуть мобилизационный проект от мотивации энтузиазмом к мотивации страхом. Именно поэтому нам понятно, почему Иван Харламов обречен остаться «неизвестным» героем: его подвиг, и прежде всего — его жизнь после полета, не только не нужны власти, но даже опасны. Девушка — медработник психиатрической больницы, где находится Иван на спецлечении, адекватно оценивает грозящую ему опасность, не отправляя его письма в вышестоящие органы. Власть нуждается в героях, но она избавляется от них, если они нарушают установленную картину мира. После кадров умерщвления оставшихся космолетчиков и преследования в течение многих лет Федора Супруна у нас не остается сомнений в том, как поступили бы с Иваном, если бы он нашелся.

Событие может быть подлинным, если оно доказано. Доказательная база обнаруживается в архиве ГПУ/НКВД, в километрах пленки слежки за всеми участниками проекта. *Архивы служб, чьи функции — государственная безопасность, секретны, и именно это вызывает доверие к хранимым документам.* И в советское время, а тем более в постсоветское, было хорошо известно о фальсификации в

официальной статистике, о том, что средствам массовой информации нельзя полностью доверять. Информация, идущая от власти к людям, была под подозрением или сомнением, так как слишком тесно была связана с идеологией, интересами правителей, враждующих группировок, наконец, зависела от конъюнктуры текущего политического момента. Но верилось, что где-то есть тайные хранилища настоящей, объективной правды, истины для посвященных, для узкого круга. Предполагалось, что власть дифференцирует информацию: одна — для всеобщего пользования, а другая — для себя: ведь должны же люди, которые управляют страной и принимают важнейшие решения, знать, как обстоит дело на самом деле.

То, что Федорченко сделал ставку на эти источники, очень важно, так как это существенно влияет на идею всего фильма. Представим себе, что режиссер пошел по пути, проложенному фильмами этого жанра до него. А это значит, что фальсифицированный полет на Луну стал бы по сюжету сенсацией, облетевшей все информационные агентства мира, о нем написали бы все советские газеты, главного конструктора и космолетчика наградили бы высшими правительственными наградами, пионеры бы в их честь называли свои отряды: ликование, победа над Западом, праздник, гордость за социалистическое отечество. Мы знаем, как это презентуется, по истории с успешным запуском первого спутника и первого космонавта. Именно такой ход был использован в фильме «Хвост виляет собакой» (США, 1997), где разыгранная в средствах массовой информации и телевидения вымышленная война с вымышленными террористами помогла в важной политической игре. Этот фильм разоблачал манипулятивные ресурсы власти, опирающейся на симулятивные способы трансляции. Собственно, и рождение жанра мокьюментари в начале 2000-х годов было вызвано неуклонно таявшим доверием обывателей к медиа как к носителю объективной информации, что является одной из сторон более «глобального процесса: обесценивания документа. Двадцатый век давал для этого бесконечное множество поводов. Знаменитые фотографии из горячих точек оказывались постановками. Душераздирающие дневники беженцев сочинялись от а до я в уюте буржуазных квартир. Фальсификация, подлог стали настолько привычными, что любая, самая дикая конспирологическая теория находит множество поклонников, и обыватель задается вопросом: а был ли, собственно, Холокост? А не подделали ли средневековые рукописи? А посадка на Луну — не удачная ли телепостановка? Традиционная картина мира более ненадежна» [Зельвенский]. То, что нам ничего неизвестно об этой космической операции в СССР в 1938 году через официальные исторические документы, действует на нас методом от противного, так как именно эти источники заинтересованы в искажении истинных фактов. Фильм Федорченко — не о манипуляции общественным сознанием в СССР с помощью машины пропаганды, так как власть выбирает противоположный путь — сокрытия и уничтожения свидетелей и следов. Событие космиче-

ского полета в контексте фильма — подлинное, а поведение власти направлено на то, чтобы изгнать его из публичной памяти.

Таким образом, опора на секретные источники работает на установку доверия, особенно в контексте открытия архивов КГБ после 1991 года. Для многих историков именно эти документы стали базой для описания действительных процессов, происходящих во всех сферах жизни: экономике, строительстве, производстве, науке, образовании, художественной культуре. Картина, открывшаяся в результате этих изысканий, поражает своим несоответствием той реальности, которая представала со страниц учебников и научных монографий советского времени. Протоколы допросов, доносы, справки, свидетельские показания — огромный объем документов, целью которых в большинстве случаев была как раз мистификация, создание преступления, которого не было. Но при этом, те же самые документы, прочитанные под другим углом зрения, становятся, невольно для их создателей, источниками для понимания и объяснения способа существования системы, работы машины государственного террора. Кроме того, дела подследственных, конфискованные при обыске личные вещи, книги, письма, дневники, рисунки, — часто это единственные следы их жизни, сгинувшей где-то в лагерях без места захоронения.

Контекст потомков, или взгляд из будущего.

Все, происходящее в фильме, рассказано некой группой наших современников, проделавших большую работу по восстановлению исторической истины и извлечения из забвения персонажей прошлого. Подобная деятельность имеет много adeptов в нашем обществе, историки, краеведы, члены общественных организаций, волонтеры занимаются огромной работой памяти. Нам дано убедиться, какой огромный труд был проделан энтузиастами в поисках следов события и его участников. Эти люди — тоже главные герои фильма, хотя в основном — невидимые. В их пытливости проглядывает не только жажда истины, не просто любознательность, но, прежде всего, желание понять и по возможности примерить на себя судьбу этих людей. Об этом свидетельствует тщательная реконструкция ракеты и эксперимент с ее запуском: потомки хотят проверить подлинность того, что снято или записано, окончательно вынести вердикт: это было. Они в точности, в кабинетных стенах, в границах небольшого учреждения, с горсткой энтузиастов, пытаются воспроизвести то, на что были потрачены огромные ресурсы, труд миллиона людей и движущая ими мечта. Контраст между историческими периодами, несоизмеримость мечты и проверки ее на реализуемость — назначение эпизодов с нашими современниками. Макет против реальной вещи, научный эксперимент — против жизни и смерти, расчет и любопытство — против утопии. Смысл финала с запуском макета очевиден: мини-ракета взорвалась, опыт не удался, истина так и не установлена, вопрос о том, был и ли не был полет на луну остался без ответа. Точнее — он остался предметом веры.

Контекст документальной мистификации.

Еще раз обращаем внимание на то, что в фильме Федорченко многие зрители увидели историю про манипуляцию сознанием: «Кинопрофессионалы, разумеется, догадаются сразу, что перед ними — типичный розыгрыш. Те же, кто уверяет, что не могут отличить реальную хронику от инсценированной, сами притворяются или плохо разбираются в кинематографе. Однако настоящей, остроумно придуманной и фантазийно исполненной мистификации, можно сказать, катастрофически не хватает в фильме Федорченко. Он, как бывший документалист, добросовестно воспроизводит довольно банальные приемы хроникального расследования исторических фактов, особенно неудачно монтируя современные цветные интервью с теми людьми, кто был причастен к полету на Луну, будто бы состоявшемуся 16 марта 1938 года, и эпизоды, посвященные поиску следов космонавта Ивана Харламова, который умудрился вернуться на Землю. Отдельные забавные находки в ретро-эпизодах... увы, не компенсируют впечатления, что тебя не столь уж «дико развели». Так — всего лишь попытались слегка надуть» [Кудрявцев 2009]. Последнее высказывание свидетельствует, что зрители основное удовольствие получают от чувства превосходства, удовлетворения от того, что не поддались розыгрышу, сумели разглядеть обман. Этот сегмент зрителей оценивает фильм с точки зрения представленных и обыгранных в нем возможностей мистификации, и это вполне в русле спроса на современную индустрию виртуальных развлечений, игр с симулякрами и удовольствия от визионерских эффектов.

Жанр мокьюментари, примененный к раннему советскому периоду, получает новые возможности, так как сама *«советская система постоянно занималась производством широкомасштабных иллюзий со значительной долей мистификации и фальсификации»* [Круглова 2009]. Эффективности процесса способствовала природа кинематографа как «фабрики грез». С. Эйзенштейн создал основы киноэстетики, в которой художественный образ и документальный факт соединяются. Кинофильмы «Октябрь» и «Броненосец Потемкин» сняты по принципу «как если бы некий анонимный оператор снял на пленку эти события» [Полевой 1996].

2. Трактовка жанра мокьюментари авторами фильма: проблема границы постмодернистской парадигмы.

Фильм «Первые на Луне» вполне поддается трактовке в контексте эстетики концептуализма — одного из самых влиятельных направлений искусства, рожденного в недрах постмодернизма. Легко обнаруживаются его признаки: создание симулякров — копий несуществующих объектов, несомненная ирония в ряде эпизодов (например, инструктаж пользователей камерой для слежки), представление о реальности как о тексте, в данном случае — советском кинематографическом метатексте. Но «реакции зрителей обсуждения на форумах заставляют сомневаться в чистоте постмодернистской ориентации авторов. На наш взгляд, их позиция обнаруживает, что постмодернизм

уже сделал свое дело, и теперь может умереть» [Круглова 22.09.2005].

Присутствие концептуалистской эстетики обнаруживается, прежде всего, в *проблематизации позиций автора и адресата*. «Адресату трудно понять текст не потому, что он сложно устроен (в этом отношении многие как классические, так и модернистские произведения искусства структурно и семантически сложнее, чем постмодернистские), а потому, что он сам вовлекается в игру, правила которой часто неизвестны ему до конца» [Круглова 22.09.2005]. Во время многочисленных обсуждений выявились зрители, которые испытали шок от того, что в титрах были указаны фамилии актеров, игравших «документальных» персонажей. Оказалось, что они воспринимали фильм неадекватно и почувствовали себя обманутыми. «Позиция автора также неустойчива: автор находится как бы на границе между внутри — и внеаходимостью, в промежутке между реальностями прошлого и настоящего, он еще принадлежит советскому дискурсу в пространстве своей памяти и личного опыта, но уже живет внутри иного культурного поля, где действуют другие правила» [Круглова 22.09.2005]. Между восприятием исторического документа и личной памятью находится медиум — просмотренные зрителями советские художественные фильмы, хроника и фотографии. «Персонажи «Первых на Луне» воспринимаются как герои кинофильмов 1930-х годов, и это неизбежно, так как в самом советском кинематографе хроника, документ, художественная условность и идеологический заказ так слились, что адресату, далекому от этого времени, невозможно уже отличить действительность от ее визуальной репрезентации» [Круглова 2009].

Таким образом, фильм Федорченко — о природе социальной мистификации и о судьбе культурных мифов: «Зрители, которые поверили в буквальность показанных событий как в исторически достоверное сообщение, оказались внутри советского мифа, а те, кто испытал эстетическое удовольствие от «розыгрыша», уверенно почувствовали себя вне его власти» [Круглова 22.09.2005]. *Вопрос, возникающий у зрителя: «Было ли все показанное на самом деле?» становится основным предметом художественного осмысления.*

В традиционном режиме художественного восприятия вопрос доверия адресата к содержанию произведения искусства можно разделить на два варианта. К первому можно отнести произведения, условно трактуемые как реалистические. Они вызывают доверие потому, что «построены согласно типизации, это значит, что все показанное могло быть с очень большой долей вероятности» [Бранский 1999]. Изнутри этой эстетики факт полета на Луну не должен вызывать никаких сомнений только в том случае, «если его достоверность подтверждена другими, нехудожественными источниками» [Бранский 1999]. Второй вариант — произведения с откровенно заявленной установкой на игру и вымышленность — фикциональность. Система художественной условности должна быть опознана адресатом, и тогда факт полета на Луну будет оцениваться по законам художе-

ственного вымысла, и тогда степень его исторической достоверности перестанет быть важной.

Постмодернизм пытается найти некий третий путь между верой в истину-документ и подозрением в постоянных манипуляциях. Вооруженные постмодернистским скепсисом современные зрители не позволят больше себя обмануть никакими «великими иллюзиями», утопиями и несбыточными мечтами. «Но и постмодернистская реакция — не та, которая заложена авторами. На наш взгляд, в стратегию творческого коллектива заложен принципиальный спор не только с наивной, но и с иронической и скептической позициями. Перед нами не миф и не документ, а точное, правдивое повествование о том, что без мифа жизнь невозможна. Со «старых» киноплёнок перед нами предстают лица людей, освещенных верой в то, что все, что они делают, правильно, хорошо и необходимо» [Круглова 22.09.2005].

Авторы моделируют взгляд человека из нашей, постсоветской, современности, где произошла демифологизация советской системы, на мир людей, для которых миф и есть их жизнь. Происходит встреча двух оптик, настроенная на понимание, а не на разоблачение, и это позволяет увидеть советскую действительность стереоскопично. Благодаря этому у нас возникает избыточность видения: мы наблюдаем, но не судим. «Приемы хроникальности для того и нужны, чтобы обеспечить позицию невмешательства иной точки зрения и видимость отсутствия интерпретации. Но в то же время мы видим то, чего не замечают персонажи: слежку, которая ведется за ними, отравление газом, методы психиатров, о которых не писали в советской прессе. Мы видим и фасад мифа, и его изнанку. Это не значит, что мы умны и свободны, а люди той эпохи — наивные «винтики», просто мы живем после них, и наше преимущество проистекает из знания о том, чем все закончилось» [Круглова 22.09.2005].

Перед нами продуктивная попытка достижения художественной объективности после постмодернизма. Нам была поведана история о том, какие невероятные способности демонстрировали советские люди, чего они страстно хотели и как много могли. Цена этого — огромное напряжение человеческих ресурсов всей страны. Ответ на вопрос «что же было на самом деле» фильм дает, но для такого адресата, который способен понять чужую веру не только как заблуждение, а ее преданных адептов — не только как невинно обманутых людей. Авторами фильма нам дана возможность сохранить к этим людям уважение, несмотря на то, что мы не можем разделить их систему ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

- Бранский В. Реалистический идеал и метод // Бранский В. Искусство и философия. — СПб, 1999. — С. 251–262.
 Брюсов В. В ответ (1902) // В. Брюсов. Стихотворения, лирические поэмы. — М.: Московский рабочий, 1979.
 Гудков Л. Тоталитаризм как концептуальная рамка // Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 годов. — М.: НЛЮ, «ВЦИОМ-А», 2004.
 Добренко Е. Политэкономия соцреализма. — М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса // Сеанс. — № 32. Недостаточно реальности. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/>.

Круглова Т. А. Реализм и иллюзионизм // Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. — Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2005. — С. 310–318.

Круглова Т. А. Репрезентация или фальсификация: к проблеме «реалистичности» соцреализма // Урал. истор. вестник. / Рос. академия наук; Урал. отделение; Ин-т истории и археологии. — 2009. — № 1 (22).

Круглова Т. А. Прощай, постмодернизм! // СК — Новости. — 22.09.2005. — № 12 (215).

Кудрявцев С. Документальная мистификация. — 11.03.2009. — Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/review/906827/>.

Мамфорд Льюис. Миф машины. Техника и развитие человечества / пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратов (1 глава). — М., 2001 // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. — 25.06.2010. — Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/>.

Мокьюментари. — Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/article/2198557/>.

Полевой В. Реалии, утопии и хамеры искусства 20 века // Москва/Берлин. 1900-1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино. — Москва; Берлин; Мюнхен, 1996. — С. 15–20.

Обсуждение на форуме. — Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5044/forum/>.

REFERENCES

Branskiy V. Realisticheskiy ideal i metod // Branskiy V. Iskusstvo i filosofiya. — SPb, 1999. — S. 251–262.

Bryusov V. V otvet (1902) // V. Bryusov. Stikhotvoreniya, liricheskie poem. — M.: Moskovskiy rabochiy, 1979.

Gudkov L. Totalitarizm kak kontseptual'naya ramka // Gudkov L. Negativnaya identichnost'. Stat'i 1997–2002 godov. — M.: NLO, «VTsIOM-A», 2004.

Dobrenko E. Politekonomiya sotsrealizma. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.

Zel'venskiy S. Mocumentary: istoriya voprosa // Seans. — № 32. Nedostatochno real'nosti. — Rezhim dostupa: <http://seance.ru/n/32/>.

Kruglova T. A. Realizm i illyuzionizm // Sovetskaya khudozhestvennost', ili Neskromnoe obayanie sotsrealizma. — Ekaterinburg: Gumanitarnyy universitet, 2005. — S. 310–318.

Kruglova T. A. Reprezentatsiya ili fal'sifikatsiya: k probleme «realistichnosti» sotsrealizma // Ural. istor. vestnik. / Ros. akademiya nauk; Ural. otделение; In-t istorii i arkheologii. — 2009. — № 1 (22).

Kruglova T. A. Proshchay, postmodernizm! // SK — Novosti. — 22.09.2005. — № 12 (215).

Kudryavtsev S. Dokumental'naya mistifikatsiya. — 11.03.2009. — Rezhim dostupa: <https://www.kinopoisk.ru/review/906827/>.

Mamford L'yuis. Mif mashiny. Tekhnika i razvitie chelovechestva / per. s angl. T. Azarkovich, B. Skuratov (1 glava). — M., 2001 // Elektronnaya publikatsiya: Tsentr gumanitarnykh tekhnologiy. — 25.06.2010. — Rezhim dostupa: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/>.

Mok'yumentari. — Rezhim dostupa: <https://www.kinopoisk.ru/article/2198557/>.

Polevoy V. Realii, utopii i khamery iskusstva 20 veka // Moskva/Berlin. 1900-1950: Izobrazitel'noe iskusstvo, fotografiya, arkhitektura, teatr, literatura, muzyka, kino. — Moskva; Berlin; Myunkhen, 1996. — S. 15–20.

Obsuzhdenie na forume. — Rezhim dostupa: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5044/forum/>.

Данные об авторе

Татьяна Анатольевна Круглова — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский гуманитарный институт, Уральский федеральный университет им. Первого президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620075, Россия, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: tkruglowa@mail.ru.

About the author

Tatjana Anatolievna Kruglova, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy History, Philosophical Anthropology, Aesthetic and Culture Theory, Ural University for the Humanities, Ural Federal University (Ekaterinburg).